

El teatro histórico en argentina

Del compromiso a la posmodernidad *

Por Karl Kohut

En América Latina, la discusión entablada, desde hace algunas décadas, entre historiadores y literatos sobre las relaciones entre sus respectivas disciplinas, ha recobrado fuerza con el notable auge de novelas históricas caracterizadas por criterios formales que no cuadran con el concepto de la novela histórica tradicional, lo que ha llevado a denominarlas la «nueva novela histórica» (cf. Menton 1993). Este hecho ha reforzado la tendencia, ya bastante acentuada antes, de fijarse, por el lado literario, exclusivamente en el género novelesco, dejando de lado los otros géneros. En el campo de la crítica teatral, por su lado, es sólo recientemente que se ha despertado un cierto interés en la materia ¹.

Sin embargo, ya una breve ojeada sobre el teatro argentino del siglo XX nos muestra que el tema histórico forma una constante, lo que llevó a Lilian Tschudi

a señalar, apoyándose en Raúl Castagnino, el «gusto por el tema del pasado» (Tschudi 1974, 38). Empero, antes de entrar en la temática es imprescindible desvanecer dos dudas. Escribir sobre teatro e historia significa considerar la dimensión literaria del teatro. Ahora bien, en un tiempo en el que la puesta en escena y, sobre todo, la creación colectiva han marginado el texto literario, aproximarse al teatro desde el texto parece ser, *a priori*, una aproximación equivocada. En esta duda, me sentí apoyado al leer un artículo de Ricardo Monti en el que lamenta que «el círculo de la 'literatura' se cerró en cierta medida en torno de la narrativa, la poesía y hasta el ensayo», y postula la inclusión del teatro en la literatura afirmando que «el teatro es por derecho propio uno de los más antiguos y venerables géneros literarios» (1989, 33). Unos párrafos más adelante, Monti especifica de la siguiente

manera el lugar del teatro en el campo literario:

El dramaturgo, por su parte, debe reelaborar sus imágenes iniciales, espontáneas, y reubicarlas en un espacio artificial -el espacio escénico- que las transformará a su medida, magnificando algunas o expulsando otras. Personajes, ámbitos y acciones perderán así en libertad lo que ganarán en intensidad. Condensación: tal es el término que mejor refleja la alquimia propia del espacio escénico. Esta es una condición que el dramaturgo incipiente pocas veces tiene en cuenta. De acuerdo con ello, una obra de teatro podría



Bertolt Brecht

definirse como una condensación expresiva, con reglas propias, del mundo de imágenes de una novela, al cual, a su vez, debería remitir. Esto tiene su correlato también en el plano estrictamente verbal (1989, 34).

La segunda duda remite al lugar del teatro en las relaciones entre historia y literatura. Las discusiones actuales priorizan la novela a tal grado que ésta parece ser, en su esencia, el género literario más apto para reconstruir el pasado. Más una breve reflexión histórica nos lleva a una observación paradójica en vistas de la discusión actual: en la tradición literaria occidental, el género verdaderamente histórico no ha sido la novela, sino la tragedia, lo que me induce a formular la siguiente tesis:

La comparación de la novela histórica con el teatro histórico debe tener en cuenta que la novela histórica es un subgénero entre otros, y que apareció tan sólo con el romanticismo, mientras que la tragedia ha sido histórica desde sus comienzos y siguió siendo histórica en su esencia hasta el romanticismo.

En la historia del teatro occidental, el drama histórico no es una forma entre otras, sino que ha sido, durante muchos siglos,

la esencia misma del teatro. Es cierto que hay que especificar esta constatación demasiado general en el sentido de que es la tragedia -el subgénero dramático más noble en la teoría dramática desde Aristóteles- la que ha sido histórica, mientras que en la comedia predominó, desde los comienzos, el presente. En un artículo de 1962, Bernardo Canal-Feijoo retoma la problemática escribiendo que todo gran teatro es «mitológico, tanto vale decir histórico», y añade más adelante que «hasta ahora el teatro verdaderamente grande ha coincidido con la tragedia» (1962, 5s y 11). Es tan sólo en los últimos dos siglos que los dramaturgos empezaron a interesarse más en el presente que en el pasado. Aun a riesgo de resultar algo pedante, me gustaría revisar brevemente los paradigmas del teatro histórico dentro de la historia del teatro clasificándolos según las épocas siguientes:

- 1º Antigüedad: el teatro griego;
- 2º Era moderna entre humanismo y romanticismo: el teatro inglés con Shakespeare, el teatro español del siglo de oro, el teatro clásico francés y, finalmente, el teatro clásico alemán con Schiller y Goethe;
- 3º el teatro romántico;
- 4º el teatro político del siglo



XX, con dos paradigmas opuestos: el teatro político-épico de Bertolt Brecht y el teatro comprometido de Jean-Paul Sartre.

- 5º El teatro posmoderno.

Estos paradigmas se constituían como tales gracias a la teoría que iba apareciendo a la par que la práctica teatral o más tarde que ésta, siendo la única excepción aunque, eso sí, excepción de primer orden, el teatro de Shakespeare. El teatro español del siglo de oro ocupa en este contexto tan sólo un lugar marginal, puesto que el tema histórico escasea, a lo que corresponde la ausencia de la tragedia.

La tragedia griega se inscribía en el mundo de la religión y del mito, permaneciendo borrosas las fronteras entre ambas esferas. Los autores dramatizaron los mitos para proyectar en ellos los problemas existenciales de sus

espectadores, siendo este carácter arquetípico del teatro griego lo que lo ha mantenido vivo hasta nuestros días.

El teatro moderno de la era entre humanismo y romanticismo retoma y re-crea, después de casi dos milenios, el teatro griego, sustituyendo sin embargo la mitología por la historia. «La verdadera genialidad de Shakespeare - señala Bernardo Canal-Feijoo - consiste en haber sustituido la mitología por la historia en la concepción de la tragedia» (1962, 6). La constatación vale por extensión también para los otros teatros nacionales de esa época, porque a pesar de que sus concepciones teatrales difieren bastante, se asemejan en su empleo de la historia.

El teatro clásico francés que dominó la escena europea durante más de un siglo, se sirvió del material histórico para expresar conflictos existenciales de carácter arquetípico, ya que se basaba en el presupuesto filosófico de que la naturaleza humana es una y la misma en todos los tiempos y pueblos, y consideraba la doble distancia temporal y espacial como elemento necesario para dar relieve al arquetipo. Por eso, los teóricos del teatro clásico francés preferían los temas de la historia y la mitología antiguas. Visto desde hoy, sin embargo, es

evidente que los autores franceses calcaron el mundo antiguo sobre la sociedad francesa de su tiempo, de modo que pudo sostenerse que los personajes de su teatro representaban a los cortesanos de Luis XIV disfrazados de héroes de la antigüedad.

Mientras que los autores franceses se remitían exclusivamente a la historia antigua y los conflictos arquetípicos, Shakespeare se sirvió de temas tanto antiguos como modernos, prefiriendo sin embargo la historia nacional, con lo que prefiguraba el teatro romántico. Los autores románticos, por su parte, se inspiraron en el teatro de Shakespeare, dramatizando escenas de la historia nacional, con predominio de la época medieval. Es en el teatro romántico donde la relación entre teatro e historia llega a su apogeo y, al mismo tiempo, a su fin. Por última vez, la tragedia aparece ligada indisolublemente a la historia. En uno de los procesos fundamentales de la evolución literaria de los últimos siglos, el tema histórico se trasladó del teatro al campo de la novela, donde Walter Scott estableció un nuevo paradigma que aún sigue vigente en nuestros días. A partir de entonces se habla de la novela histórica, y no del teatro histórico ².

Ya en el siglo XVIII, Diderot y, después de él, Lessing

habían descubierto el presente para la tragedia. Los autores realistas se apartaron de la historia para dedicarse exclusivamente al presente. A pesar de que la historia nunca desapareció por completo de la escena, quedó relegada a un papel marginal.

En los años treinta y cuarenta del siglo pasado, el tema histórico fue resucitado, algo inesperadamente, por el teatro político. Pero las formas teatrales eran otras, ya muy distantes del modelo tradicional de la tragedia. Destacan en este contexto dos conceptos que parecen ser gemelos, el teatro épico de Brecht y el teatro comprometido de Sartre, pero que, en realidad, ofrecen respuestas diferentes a las exigencias políticas de su tiempo. Mientras que Brecht usa el distanciamiento para destacar la función didáctica de la acción histórica (así, p.e., en su drama sobre Galileo Galilei), Sartre se inscribe más bien en la línea que enlaza el teatro clásico francés con el teatro griego. Este último utilizó el mito griego por primera vez en *Las moscas*, estrenada durante la ocupación alemana de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, y más tarde explicó que lo había hecho sólo para disfrazar un mensaje político que no podía expresar directamente durante la ocupación nazi. Sin embargo, en

años posteriores se sirvió otras veces más de hechos históricos para expresar contenidos políticos actuales, así en *El diablo y el buen Dios* (*Le diable et le bon Dieu*), lo que indica que consideraba el uso de mitos o de acciones situadas en ambientes históricos como medio adecuado para expresar ciertas ideas y conceptos actuales. En cuanto al teatro posmoderno o el «nuevo teatro histórico», creo necesario intercalar un breve paréntesis para tratar la nueva novela histórica. Los estudios recientes sobre la nueva novela histórica confrontan ésta con el paradigma tradicional de la novela histórica que había surgido en el romanticismo³. La novela histórica tradicional intentaba reconstruir el hecho histórico según los criterios



Sartre

de la verdad y la verosimilitud, y lo hacía presentando a personajes ficticios como protagonistas y relegando a las grandes figuras históricas a un segundo plano. La nueva novela histórica presupone el conocimiento de los hechos y personajes históricos y los convierte en presente mediante una serie de recursos literarios que ahora suelen denominarse pos-modernos ⁴. A diferencia de la novela histórica tradicional, la nueva novela histórica prefiere a los grandes personajes históricos como protagonistas de sus obras, pero insuflándoles, en mayor o menor grado, una nueva vida acorde a las pretensiones del autor. De este modo, los personajes históricos se convierten, según

Augusto Roa Bastos, en símbolos que remiten a otras realidades:

El lenguaje simbólico siempre habla de una cosa para decir otra. Alguien escribe tales historias sobre Gengis Khan, Julio César o Juan el Evangelista y no tiene por qué decir la «verdad» sobre ellos. Toma sus nombres e inventa una vida totalmente nueva. O finge escribir una historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella, como las escrituras superpuestas de los palimpsestos (Roa Bastos 1992, 79)

El objetivo de la novela histórica tradicional era re-crear,



con los medios de la ficción, la verdad histórica, con lo que pretendía trasladar al lector a una época remota; los autores de la nueva novela histórica, por el contrario, se interesan menos por la verdad histórica como tal (que, por lo demás, se considera como inalcanzable) sino por el pasado como una dimensión viva del presente.

Mientras que abundan los estudios sobre la teoría y la praxis de la nueva novela histórica, éstos escasean en el campo del teatro. Entre los pocos estudiosos que en los últimos lustros se han ocupado del teatro histórico desde una perspectiva teórica, cabe destacar a Kurt Spang, Juan Villegas y Beatriz J. Rizk⁵. Los trabajos de Spang se centran en el teatro histórico tradicional -ya sea aristotélico o no aristotélico- lo que le lleva a éste a minimizar las diferencias entre novela y drama históricos, limitándose a establecer una oposición entre la *narración* novelesca y la *actuación* teatral (Spang 1998, 6). El novelista es más libre que el dramaturgo, en tanto que «en la narrativa la manipulación del tiempo y espacio, la cronología y la lógica prácticamente no conoce límites» (1991, 118). El dramaturgo, por el contrario, «debe observar ante todo dos aspectos primordiales, la selección y la concatenación», si

bien reconoce que «sobre todo gracias al cine- en el teatro se multiplican «las variaciones de presentación» (ibíd). A pesar de esta apertura, la concepción de Spang del teatro histórico se puede sintetizar en una frase de Buero Vallejo citada por él: «Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla»⁶.

Para Spang, el drama histórico «siempre será sólo una reminiscencia de la historia real, fragmentaria y filtrada a través de la subjetividad del autor» (1991, 104). A primera vista, la definición de Juan Villegas parece suscribir esta afirmación:

El teatro histórico en América Latina, al igual que en otros países, a lo largo de la historia, constituye una relectura del pasado, cuya función es reinterpretar ese pasado desde la mirada de la cultura que sustenta el discurso teatral (1999, 248).

La diferencia esencial entre ambos críticos es la despersonalización de la reinterpretación del pasado en la fórmula de Villegas. Al igual que Spang, este último parte del discurso teatral tradicional; pero en oposición a él extiende la reflexión a las formas teatrales recientes de la llamada posmodernidad, destacando los

cuatro aspectos que las caracterizarían:

Uno de ellos es considerar la «historia» como un mito; otro es enfatizar la conciencia de la historia como «escritura» y su desconstrucción; un tercero es considerar los factores determinantes de la «memoria histórica»; y el cuarto se refiere a la representación degradada de las grandes narrativas históricas, es decir aquellas que han buscado explicar la totalidad del sentido de la historia (1999, 245).

Beatriz J. Rizk, finalmente, incluye una breve reflexión sobre el teatro histórico en su libro sobre *Posmodernismo y teatro en América Latina* (2001). Partiendo de la concepción de *L'archéologie du savoir* (1969) de Michel Foucault (que cita en la traducción inglesa de 1972), argumenta que

el trabajo del artista, como el del crítico, ya no se asemeja al de un historiador, entendido en términos tradicionales, sino más bien al de un arqueólogo que va a hurgar en la memoria colectiva para ir, por medio de retazos, construyendo, para luego ser deconstruida, una supuesta

continuidad histórica. De forma similar, el concepto de la historia se ha ido perfilando cada vez más como el de un archivo (o archivos) de una reserva de datos discontinuos que pueden salir a la superficie a gusto del productor o del consumidor de cultura (2001, 62).

Tanto en Villegas como en Rizk se encuentra presente la dialéctica de construcción y desconstrucción del hecho histórico. Ya no se trata de reconstruir la totalidad de la historia, sino que la historia es más bien considerada como un archivo del que el dramaturgo se sirve según sus gustos e intenciones. Con esto, el teatro histórico posmoderno se distingue de modo radical de los paradigmas anteriores.

El teatro histórico argentino

Si, desde los conceptos teóricos y las diferentes formas históricas, nos trasladamos a la producción teatral argentina y a la crítica que la acompaña, enseguida nos llaman la atención algunos fenómenos evidentes que me gustaría destacar en la segunda tesis de este ensayo:

El drama histórico constituye una constante en la historia del teatro

argentino. En las últimas décadas podemos observar una evolución cuyas etapas se distinguen por la relación implícita o explícita entre pasado y presente.

Si bien es cierto que el drama histórico constituye una constante en la historia del teatro argentino, también lo es el hecho de que nunca ha sido la corriente predominante, como ocurre en estos días en el campo de la novela con la nueva novela histórica⁷. La diferencia es incluso más notable si pensamos en las muchas novelas sobre la conquista que aparecieron en torno al famoso V Centenario, mientras que la reacción a esta fecha histórica, dentro del teatro argentino, fue bastante modesta. Es cierto que hubo algunas representaciones sobre la conquista, por ejemplo, el montaje *Vi el paraíso terrenal*, basado en un texto de Alejo Carpentier, y estrenado en el teatro San Martín en 1990, pero no hubo nada comparable al *boom* de novelas sobre la conquista en esos años.

En una primera aproximación al teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX, podemos constatar que en las piezas de índole histórica predominan tres temas:

1º Mito e historia griegos;



2º mito e historia indígenas;

3º historia nacional, sobre todo del siglo XIX.

Tal vez, lo que más sorprende a un observador europeo es la cantidad de piezas existentes basadas en mitos griegos⁸. Valga citar, a manera de ejemplo, *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, *La peste viene de Melos* (1956), de Osvaldo Dragún, y *El reñidero* (1962), de Sergio de Cecco. Mientras que Dragún mantiene el ambiente original de la acción histórica, esto es, Atenas en el año 416 a.C., los otros dos autores trasladan el mito griego a la Argentina moderna; Marechal a la conquista del desierto en el siglo XIX, y de Cecco al barrio porteño de Palermo en 1905. Quedan patentes ya en este momento los dos modos opuestos



Leopoldo Marechal, por
Hermenegildo Sábat.

de utilizar la historia: a la evocación del pasado de Dragún se opone la actualización del pasado por parte de Marechal y de Cecco que lo utilizan para dar más relieve a ciertas constelaciones nacionales.

No menos sorprendente es el uso de los mitos y de la historia indígenas⁹, dada la marginalización a veces violenta de los indígenas en este país. Sin embargo, la valorización de estas tradiciones constituye una fuerte corriente en la filosofía y la literatura argentinas, para lo que baste señalar la obra de Rodolfo Kusch.

Tanto las piezas inspiradas en los mitos griegos como las inspiradas en los mitos indígenas enfocan, en su gran mayoría, la problemática de la identidad nacional, tema que ocupa el primer plano en las piezas del tercer gru-

po, es decir, las que dramatizan episodios de la historia nacional¹⁰. Es esta íntima relación del teatro histórico argentino con la problemática de la identidad nacional la que asegura la importancia del paradigma romántico hasta nuestros días.

No puedo ni quiero esbozar aquí una historia del teatro histórico argentino, de modo que paso por alto la teoría y práctica de David Peña, considerado como fundador del teatro argentino histórico (Castagnino 1968, 108), e incluyo tan sólo una pieza de Bernardo Canal-Feijoo, muy probablemente el segundo en importancia después de Peña en este campo. El objetivo de este ensayo es más bien analizar lo que señalé hipotéticamente en la segunda parte de la tesis, es decir, el hecho de que las piezas históricas de las últimas décadas están tan íntimamente relacionadas con el presente que podría parecer que los autores instrumentalizan la historia para comentar el presente.

Empero, esta relación con el presente varía de modo radical según las circunstancias políticas, de modo que podemos distinguir tres etapas, correspondiendo la primera a los años antes de la última dictadura, la segunda a los años de la dictadura misma, y la tercera a los años posteriores. Las piezas de las tres etapas se dis-

tinguen por su ideología y sus intenciones políticas, pero también por su forma teatral. Mientras que las piezas de las dos primeras etapas se insertan, con ciertas diferencias individuales, en la dramaturgia tradicional, las de la tercera se caracterizan por nuevas formas teatrales y, además, por re-crear una nueva visión de la historia.

1) Filosofía, ideología y compromiso

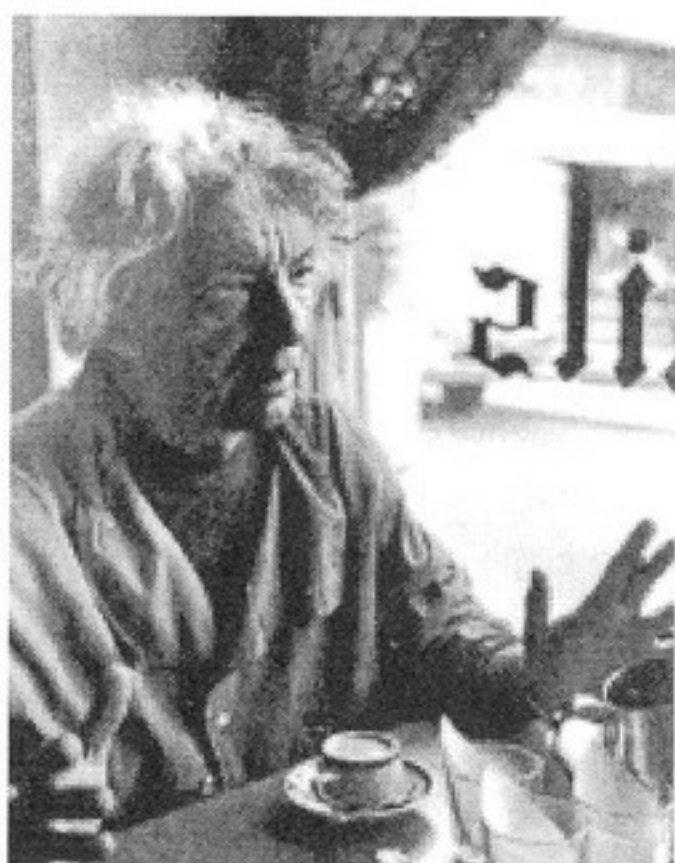
Es curioso que la figura de Túpac Amaru haya sido utilizada por tres autores argentinos en el transcurso de unos pocos años, si bien es cierto que el tema tiene tradición, puesto que ya en 1821, en los primeros años de la República Argentina, había aparecido una pieza sobre este personaje atribuida a Luis Ambrosio Morante (Ordaz 1980/86, 212).

Para facilitar la comparación, me centraré en los rasgos esenciales de la trama dramática y en los personajes centrales: el bando indígena con Túpac Amaru, su mujer Micaela, y diferentes caciques indios; el bando español con el Visitador General de España, José Antonio de Areche, el obispo de Cuzco, Juan Antonio Moscoso y diferentes curas. Las tres piezas parten de la situación social y política de Túpac Amaru

quien ha sido reconocido por la Corona española como sucesor legítimo del linaje de los incas.

En su pieza *Tupac Amaru*, de 1957, Osvaldo Dragún reduce la historia a sus líneas esenciales¹¹. La rebelión de Túpac Amaru es traicionada por el cacique Sahuauraura quien en recompensa recibe la promesa de ser el nuevo Inca. Túpac Amaru gana la primera batalla de Sangarara, pero sucumbe en el ataque a Cuzco ante la coalición de los españoles con criollos e indígenas; entonces es arrestado, condenado a muerte y ejecutado.

Pero a pesar de esta concentración dramática, Dragún confiere a la acción histórica interpretaciones personales que obran en diferentes niveles. A nivel político, Dragún sugiere que criollos e indígenas tienen los mismos intereses vitales en oposición a los españoles. Estos mantienen su poder porque los criollos no están conscientes de sus propios intereses, y porque los indígenas están divididos entre sí; muchos se alían con los españoles porque no han despertado políticamente, y algunos caciques llegan hasta la traición con tal de satisfacer sus ambiciones personales. Sin embargo, en el momento de la ejecución de Túpac Amaru, los indios de la ciudad se muestran solidarios: Areche había ordenado



Osvaldo Dragún

que estuvieran presentes en la ejecución; pero esta orden no pudo cumplirse, puesto que ellos o habían abandonado la ciudad o se habían encerrado en las iglesias de donde las tropas españolas no podían sacarlos.

Túpac Amaru y Micaela son convertidos en héroes existencialistas que eligen su libertad a sabiendas de que esta elección puede conducirlos a la muerte; y cuando Areche le pregunta a Micaela si se arrepiente, ésta contesta: «No. Porque yo decidí. Y si pudiendo decidir otra cosa, decidí ésta, no tengo de qué arrepentirme» (50). Más tarde, cuando Túpac Amaru se enfrenta con Areche, le dice a este último:

Ahora usted me tortura y no grito, porque ellos [*i.e.* los

indios] me enseñaron que hay un límite para el dolor y que más allá de ese límite están el hombre y su felicidad.

A lo que Areche contesta:

¡Es mentira, esclavo, es mentira! Más allá del dolor está la muerte y no quedará nada de nosotros... (58)

En esas réplicas aparecen algunas ideas centrales del existencialismo francés: la tesis de que el hombre es responsable de su destino, la libertad de elección como máxima expresión de la realización del ser humano, así como la felicidad del hombre cuando éste ha decidido de una vez por todas aceptar su muerte como consecuencia de sus actos. Sin embargo, Dragún va más allá del existencialismo francés, puesto que el destino no es una instancia impersonal, sino que tiene resonancias religiosas. Túpac Amaru asume su muerte como sacrificio por su pueblo. Con esto, su figura está calcada sobre la de Cristo, lo que se resalta mucho más el día de la ejecución, cuando una tormenta oscurece el cielo de modo que a los asistentes les parece asistir a la irrupción de la noche en pleno día (75), tal y como ocurrió en el momento de

la muerte de Cristo. Esta tormenta impidió cumplir la última orden de Areche, según la cual había que arrojar las cenizas de Túpac Amaru al río Huatanay, puesto que la tormenta las había dispersado ya.

Al final de la pieza, Areche comprende que el ejecutado es en realidad el vencedor. El Visitador General de España muere en soledad, sin confesión, al igual que Túpac Amaru a quien el obispo le había negado la confesión. En sus últimos instantes de vida, Areche siente su soledad existencial, y se da cuenta de que el inca Túpac Amaru habría sido su aliado natural:

¡Dios mío, no me dejes morir aquí! Estoy solo... Estuve solo desde que llegué a esta maldita tierra... ¡No debí hacerte matar, indio! Sólo tú me hiciste siempre compañía... ¡No debí hacerte matar! Debí tomarte de la mano y pasear contigo por el mundo... (77s).

Si la pieza de Dragún condensa el material histórico en sus líneas dramáticas esenciales, *Tungasuka* (1968), de Bernardo Canal-Feijoo, lo ensancha a un vasto panorama histórico ¹². El autor plasma con precisión la

coyuntura política del momento: España está en guerra con Inglaterra, y por eso ha doblado los tributos y cargas en la colonia, lo que induce a los criollos a preparar la rebelión. Con esto se convierten en aliados de los indios que son reclutados para ir a trabajar a las minas de Potosí (30). Para los indios, los ingleses parecen estar aliados con su causa, y su nombre es transformado en Inga-la-terra (7 y otras veces más.). El conflicto enfrenta a los españoles con la alianza de indios, mestizos y españoles descastados, como se dice despectivamente en un momento dado, y éstos toman conciencia de su identidad americana, bajo el lema de «Nuestra América», frente a los españoles. Hasta el obispo Moscoso entra a formar parte de esta alianza, lo que se explicaría por su caracterización étnica como mestizo.

Túpac Amaru aparece mucho más tarde. El había preparado en secreto durante diez años la rebelión (113), poniéndola en marcha en el momento en que vio frustrados todos sus intentos de defender los derechos de los indios dentro del sistema colonial. Los rebeldes aliados fracasan, aparentemente porque son traicionados ante las autoridades españolas. Pero la principal causa de la derrota responde a una debilidad curiosa de Túpac Ama-

ru al mostrarse indeciso, después de su victoria de Sangarara, con lo que pierde todas las ventajas estratégicas que había ganado.

Sin embargo, según la lógica interna de la pieza, Túpac Amaru no podía ganar, puesto que su figura está de nuevo calcada sobre la de Cristo, con la diferencia de que lo que en la pieza de Dragón era sugerido discretamente, se proclama aquí abierta y patéticamente. Túpac Amaru es sin pecado como Cristo, como bien dice una india:

Tomasa Titu Condemayta.
- Todos te hemos querido siempre, Túpac, porque sois como sois vos solo. Porque no tienes pecados de esos que todos los hombres cometen. Porque nunca has mentido: porque nunca has tenido pereza; porque nunca has robado. Te has ajustado siempre a los mandamientos de nuestros abuelos sabios: Ama yuya; ama ckella; ama súa - Y has hecho más: porque nunca has jugado por plata; ni te has emborrachado con el pisco de las fiestas; y porque nunca le has sido infiel a tu mujer (113s).

Precisamente estas virtudes son la causa de su derrota inmi-

nente, y la misma Tomasa preferiría a un Túpac Amaru menos virtuoso pero decidido y guerrero. Mas éste sigue el camino trazado por Cristo. Así, se seca el rostro con un paño que recuerda al de Verónica (141s), y cuando sus verdugos intentan descuartizarlo con cuatro fuertes caballos, su cuerpo queda suspendido en el aire como una «cruz que gime», «una cruz doliente» (153). Sin embargo, los cuatro caballos no son capaces de descuartizar al Inca, de modo que Areche tiene que ordenar que se termine el suplicio con la espada.

Túpac Amaru muere como redentor de los indios, pero también de América, lo que el autor subraya con una acotación. Cuando Túpac Amaru, al final del suplicio de los cuatro caballos, gime ¡Ay!, el autor explica:

Es un gemido como nadie había escuchado jamás. No parece exhalado por garganta humana. Más bien - perdón si esto pareciera demasiado poético- como exhalado por el vientre mismo de esta América hembra (154).

La pieza de Canal-Feijoo se inscribe en cierta tradición argentina del siglo XIX que buscaba reafirmar la identidad nacional

frente a España, abarcando a criollos, mestizos e indios, y que se prolonga a lo largo del siglo XX en ciertas tendencias filosóficas y literarias. La Argentina de Canal-Feijoo no da la espalda al continente latinoamericano para mirar hacia Europa, sino que quiere ser explícitamente parte de él.

Túpac-Amaru (1973), de David Viñas¹³, traslada la problemática a la coyuntura revolucionaria del 68, lo que logra con unos pequeños cambios en la presentación del conflicto histórico. Viñas hace hincapié en la explotación de los indios por parte de los españoles y aceptada por todos como algo natural, como así sostiene Túpac Amaru frente al Inquisidor:

Como lo vemos todos los días, nos parece natural: que un hombre de pueblo tenga la piel cubierta de lepra: natural. Que tropas del ejército apaleen a una población que protesta porque no puede pagar los impuestos: natural. Si es lo de todos los días. Con que el sol salga por el este, caliente al mediodía y se ponga por el oeste. Natu-

ral, Excelencia. Tan natural que nadie lo ve, ni, aparentemente, nadie se indigna. ¿Quién se va a indignar con la lluvia? ¿O con el agua que cae de una catarata...? ¿Catarata injusta? Nadie lo dice. ¿Invierno tirano? ¿A quién se le ocurre? Que un indio esté zambullido en el fondo de una mina veinte horas por día rascando la tierra hasta que sus párpados parezcan alas de murciélagos. ¡Natural! Indio lluvia. Indio invierno. Indio catarata. Indio perro, Excelencia. Un



país de perros, Excelencia. Pero, ¡cuidado! Un país de perros es un país que ladra... (111s).

Túpac Amaru, indio europeizado al principio de la pieza que ha interiorizado la enseñanza cristiana de que hay que poner la mejilla derecha si le golpean a uno la izquierda (99-101), se convierte a lo largo de la obra en un revolucionario en el sentido moderno. Un revolucionario, sin embargo, que seguirá siendo, en su fuero interior, un cristiano que nunca aprenderá a odiar.

En un segundo nivel, el conflicto social es presentado como conflicto filosófico-teológico. El Inquisidor explica a un cura aliado a la rebelión de Túpac Amaru:

El pueblo que se toma justicia por su mano termina por creerse juez. Y que sus juicios son sagrados. Si se ve sagrado a sí mismo, olvida a Dios. Y se convierte en rebelde. Esa es la doctrina de Luzbel. Perversa doctrina, que compromete a la iglesia (122).

De este modo se comprenden las palabras de Túpac Amaru frente al Inquisidor cuando le dice que él, Túpac, está del lado del mal, mientras el Inquisidor está

del lado del bien (115). Como en la pieza de Dragún, se trata de resonancias de la filosofía de Jean-Paul Sartre. Si Dios y su Iglesia son el bien por definición, toda rebelión es necesariamente el mal. Pero siguiendo la extraña dialéctica del bien y del mal, la opción incondicional por el mal lo convierte en bien. Es esta inversión de los valores la que teme el Inquisidor.

Esta inversión conllevaría la sustitución del bien por el mal, y ahí es que se retracta Túpac Amaru, puesto que no está dispuesto a torturar para alcanzar sus objetivos, tal como lo hace el Inquisidor. En términos filosóficos, no acepta la regla de que el fin justifica los medios. Y cuando Micaela le reprocha que así siempre será inferior a sus enemigos, sencillamente le contesta que «se queden con esa superioridad» (141). Túpac Amaru pierde porque es incapaz de igualarse a sus enemigos con todas las consecuencias.

Sin embargo, perdiendo gana en realidad, ya que su derrota acaba siendo un triunfo, con lo que topamos otra vez con un concepto sartriano. La última palabra la tiene Micaela, que en las piezas de Dragún y Canal-Feijoo muere con su marido. Aquí replica al coro de indios que llora la muerte del héroe, repitiendo cuatro veces: «¡Túpac-

Amaru no ha muerto!» (167).

El Túpac Amaru de Viñas es un revolucionario del 68 que se rebela para abolir la explotación de los pobres. Si bien quedan algunos rastros de la confrontación entre criollos y españoles que constituye el eje temático de las otras dos piezas, aquí es el conflicto político-social el que forma el núcleo argumental, con lo que concuerda el hecho de que el verdadero oponente de Túpac Amaru no sea el Visitador General Areche, sino el Inquisidor. El Visitador español combate a Túpac, pero lo hace respetándolo y considerándolo como su igual, mientras que el Inquisidor lo combate incondicionalmente. A la figura del Inquisidor se opone la figura del cura, fiel compañero del rebelde hasta el final, con lo que Viñas retoma la figura del cura revolucionario, cuya encarnación emblemática en aquel entonces era Camilo Torres. La pieza de David Viñas es una pieza comprometida en el sentido de la teoría literaria de Sartre, y como éste, se sirve de un conflicto histórico para expresar un concepto político.

En comparación con las dos piezas analizadas anteriormente, la de David Viñas es sin duda la más comprometida en el sentido político. Sin embargo, el autor logra evitar la trampa de este

teatro que malogra tantas piezas comprometidas, puesto que funde su ideario político en acción dramática y lo expresa tan sólo en unas pocas ocasiones mediante fórmulas explícitas. El autor no se permite este patetismo que caracteriza la pieza de Canal-Feijoo. Finalmente, la pieza llama la atención por su forma teatral, de la cual quiero señalar tan sólo dos rasgos sobresalientes: el uso del coro de indios que comenta la acción, con lo que Viñas retoma el coro del teatro griego, y la concatenación de las escenas similar al montaje cinematográfico.

Para resumir el análisis comparativo de las tres piezas en pocas palabras, se puede decir que la pieza de Dragún evoca los hechos históricos reformulándolos en términos de la filosofía existencialista; la pieza de Canal-Feijoo se centra en la problemática de la identidad americana, y la de Viñas, finalmente, convierte a Túpac-Amaru en un revolucionario de la época del 68.

2) La historia como alegoría del presente (la dictadura militar)

Con la última dictadura militar, el tema histórico cambia de significado ya que ahora se elige para comentar, de forma alegórica, la situación política presente. El teatro se asemeja en esto a la

novela contestataria de estos años que también utiliza alegorías para expresar la situación política bajo la dictadura, con la diferencia, sin embargo, de que las obras narrativas fueron escritas y publicadas en el exilio o después de la caída de la dictadura, mientras que los autores teatrales pudieron estrenar sus piezas en la capital. Entre las piezas contestatarias estrenadas en esos años se destacan dos por su utilización de tramas históricas: *Marathón*, de Ricardo Monti, estrenada en 1980, y *La malasangre*, de Griselda Gambaro, estrenada en 1982.

La pieza de Monti ¹⁴ está situada en 1932 en un salón de baile suburbano, uno de esos maratones de baile en los que ganaba el gran premio la pareja que seguía bailando hasta ser la única en la pista. El espectáculo está dirigido por un animador, el director del juego que se encuentra sobre una tarima, lo que subraya visiblemente su autoridad. Le ayuda un guardaespaldas que se mueve por la pista de baile, controlando a las parejas y ejecutando las órdenes del animador. La trama de 1932 remite, pues, a la realidad política de Argentina de 1980: el animador es el dictador y representa el poder, el guardaespaldas es el policía y representa la fuerza ejecutiva del poder; las parejas, finalmente, son el

pueblo. Pero ya en este primer nivel, Monti va más allá de la alegoría fácilmente descifrable esbozando una filosofía del poder. Hacia el final de la pieza, el animador le dice a uno de los bailarines:

Entiendo, señor, que mientras usted esté aquí, yo soy el que dicta las reglas [...]. Entienda, mi amigo, que sus sufrimientos, sus dudas, sus desvelos nacen de usted y a usted vuelven. Yo, desde este punto de vista, no soy nadie y soy todo. Yo, en realidad, no existo; estoy, por decirlo así, dentro de usted. Lo poseo porque usted me posee. En síntesis, es su propio deseo el que me da poder. De este lado de su deseo soy todo para usted, del otro lado un bufo sueño. Esos son los términos de nuestra alianza (116s).

En esta réplica, el poder es concebido desde una perspectiva psicológica que antecede a la política. El poder político es una proyección del deseo del poder que se encuentra en los hombres mismos. En este sentido, poder y subordinación son interdependientes, tal como lo había estipulado Hegel en su famosa dialéctica

del señor y del siervo. Por eso, la liberación política presupone la liberación individual.

Monti, empero, no se limita a la dimensión histórica de la pieza situada en el salón de baile de 1932, sino que va intercalando en la acción dramática episodios, a los que llama «mitos», en los que los personajes representan arquetipos de la historia argentina y latinoamericana, los primeros situados en un momento histórico preciso: el conquistador (1535), el libertador (1809), el hacendado, el industrial y el fascista. En estos episodios, Monti esboza una filosofía de la historia que traza una línea directa desde la conquista hasta los dictadores fascistas o fascistoides contemporáneos, lo que articula explícitamente el fascista representado por el guardaespaldas en el último mito:

Este territorio que hace cuatro siglos nuestra estirpe ha conquistado, ¿hemos de entregarlo a esa plebe ultramarina, y a sus cómplices mulatos y mestizos, a esa ralea mayoritaria, triste chusma de las ciudades? El sufragio universal, más que una ficción, es una conspiración contra el orden social. No es cuestión de que el derecho esté de nuestra parte, sino únicamente la victoria (108).



Griselda Gambaro

La historia argentina (y, por extensión, latinoamericana) es una serie ininterrumpida de dominaciones que se fundan en una ideología del orden social, ideología que, a su vez, se funda en convicciones elitistas, racistas y antidemocráticas. De este modo, *Marathón* es más que una alegoría de la dictadura militar de estos años y abre el horizonte hacia una filosofía de la historia argentina y latinoamericana.

La malasangre, de Griselda Gambaro, traslada al espectador a una hacienda en tiempos de Rosas¹⁵. El color punzó domina la escena, tanto en el decorado como en el vestuario de los personajes. La acción gira en torno al conflicto entre un padre domi-

nante y su hija rebelde. El drama individual refleja el drama colectivo de la época, la violencia individual la del estado. A pesar de que la acción se desarrolla enteramente en el salón cerrado de la hacienda, la realidad exterior está presente desde el principio y condiciona el comportamiento de los personajes. Una constante es el ruido de un carro y de las herraduras de caballos sobre piedras. Una voz grita «melones», pero en vez de éstos aparecen cabezas sangrientas. Los espacios público y privado forman parte de una sola realidad. Los diferentes tonos de punzó de la escena simbolizan la sangre vertida por la dictadura, y el comportamiento de los personajes de la pieza refleja las posturas políticas de la época.

De modo parecido a la pieza de Monti, *La malasangre* es una alegoría de la dictadura militar de los años 1976 a 1983. El grito final de la hija plasma las aspiraciones políticas del momento político del estreno de la pieza:

¡Ya nadie ordena nada! [...]
¡En mí y conmigo, nadie
ordena nada! ¡Ya no hay
ningún más allá para tener
miedo! ¡Ya no tengo miedo!
¡Soy libre! (109)

En ambas piezas, la trama histórica propiamente dicha es un

medio y no un fin. Tanto Monti como Gambaro no reconstruyen épocas y personajes históricos para llevar al espectador al pasado, sino que construyen sus tramas de tal modo que puedan servir de alegoría de la actualidad política. El conflicto entre poder dictatorial y libertad individual constituye el núcleo de ambas alegorías, de modo más explícito en el caso de Monti, más implícito en el de Gambaro.

3) Historia y posmodernidad

A pesar de que las piezas analizadas siguen diferentes modelos teatrales, se mantienen en el esquema general de una dramaturgia tradicional. Comparando estas piezas con la novela histórica, corresponderían al paradigma creado por el romanticismo, con la única excepción de *Marathón* que rompe este esquema, por lo menos hasta cierto punto. Ahora bien, me parece que el teatro histórico de los últimos años ha sufrido una evolución paralela a la de la novela histórica, con lo que llego a la tercera y última tesis:

En la más reciente etapa de la evolución, el drama histórico argentino muestra formas análogas a la llamada nueva novela histórica y constituye un nuevo paradigma que podría llamarse,

por analogía, nuevo drama histórico.

Interpretaré dos piezas a modo de ejemplo: *Una Pasión SudAmericana*, de Ricardo Monti, estrenada en el Teatro San Martín el 9 de noviembre de 1989, y *Memorias y olvidos de José de San Martín*, de Antonio Elio Brailovsky, pieza ganadora del Concurso Internacional de Obras Dramáticas de la revista *Tramoya* en 1992 y publicada por esta revista el mismo año.

Una Pasión SudAmericana consagró a Ricardo Monti como a uno de los autores más importantes de su generación. La pieza transcurre a mediados del siglo XIX, con lo que nos encontramos de nuevo en la época de Rosas. En una mañana invernal antes del amanecer, el Brigadier, comandante del ejército, espera a que amanezca para enfrentarse en una batalla a su enemigo llamado el Loco. Mientras tanto su asistente, llamado el Edecán, le recuerda que afuera espera una pareja, Camila y un cura, acusados de amores ilícitos. Durante la espera, la historia de los dos amantes está representada por hombres que acompañan al Brigadier. Al final, éste manda fusilar a los dos amantes; el Edecán vuelve de la ejecución con un niño recién nacido en los brazos y el Brigadier le da su poncho para que pueda abri-

gar al niño.

Obviamente, el Brigadier representa a Rosas, e igualmente obvia es la identificación del Loco con Sarmiento, del cual se citan algunos conceptos claves de su libro *Facundo*. El Brigadier encarna visiblemente la barbarie, tal como el Loco la civilización. La acción dramática fusiona la problemática política de la época con la conocida historia de amor de Camila O'Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez. Finalmente, la pieza reinterpreta la figura de Rosas, quien de victimario pasa a ser víctima, y al proteger al niño recién nacido adquiere una dimensión profundamente humana.

La pieza se caracteriza, en su forma teatral, por el uso del coro representado por un grupo de bufones (o locos, como se dice en acotaciones del principio, 34) que comentan burlescamente la acción. Con esto, Monti introduce el concepto de la carnavalización en el sentido de Bajtin, concepto recurrente en las novelas históricas de las últimas décadas. Al mismo tiempo hace un uso amplio del concepto de la intertextualidad, puesto que intercala citas y alusiones a otras obras literarias, entre las que destaca la *Divina Commedia*. Como ésta, la pieza de Monti empieza en el infierno:

Brigadier.- Y si la distracción es

buena, siempre deja una enseñanza. Avante, ilustre italiano, podés armar tu teatro de sueños. ¿Cómo empieza la comedia?

Farfarello.- En el Infierno. Así debe ser.

Brigadier.- El Infierno es un buen sitio para empezar (46).

Y al final de la pieza, el coro anuncia el paraíso:

Farfarello.- ¡Paradiso, signor! [...]

San Benito.- Una tarde detuvo nuestra huida un río muy antiguo y luminoso. [...]

Murat.- «Hermana - dije -, el árbol de la vida más allá de este río crece hermoso.

¿Va conmigo tu senda o vas perdida?» (81).

Pero el paraíso ya no es el de Dante, sino que muestra rasgos apocalípticos (84), con lo que coincide con la acción dramática, que termina con el fusilamiento de los amantes y los ruidos de la batalla inminente.

En el nivel ideológico, *Una Pasión SudAmericana* es la secuela de *Marathón*. Si en el pasaje anteriormente citado del fascista/guardaespalda se denuncia el racismo, aquí el Brigadier/Rosas aboga por el mestizaje, en clara oposición al Loco/Sarmiento:

Dos ríos de sangre se han

juntado para hacernos: la sangre de España, iluminada por el Dios del bautismo, y la sangre oscura de los hombres naturales. Porque Europa ya se derramó aquí, sacó a la luz lo que estaba oculto, aniquiló a los dioses anteriores y bautizó lo que se mantenía en secreto, lo que Dios guardaba para algo. El bautismo fue duro y sangriento, pero ha dado una fuente que tiene su propio resplandor. Y eso es lo que estos hombres sutiles no entienden. Ellos vuelven de Europa sobre el lomo del Océano en sus barcos de fierro, porque han abandonado la madera, lo que naturalmente flota, y han encontrado el modo sutil de que lo más pesado se sostenga encima de lo más liviano. Han violentado a la naturaleza con su ingenio. Y esa es la condición de su poder y, tal vez, de su triunfo. Estos hombres son artificios. Quieren forzar el tiempo y reproducir acá sus trucos, porque no soportan tanta virginidad y misterio. Y nosotros, amigo Flores, más allá de nuestra derrota, presentimos que para otra cosa nos guarda Dios, en la indescifrable economía de su plan (77s).

Al final de la pieza, el Brigadier reconoce que también él es un «civilizador»; y su figura alcanza tonos trágicos porque manda fusilar a la pareja a pesar de que sabe que este «acto atroz» sólo sirve para calmar «toda esa chusma, toda esa gentuza que sólo quiere vivir *confortable, comme il faut*, que no arriesga el cuero por ninguna libertad, porque la libertad los aterra, gimotea sobre la libertad...» (87). La tragedia de la joven pareja es también la del Brigadier y, finalmente, lo es también de la burguesía argentina que parece incapaz de cumplir con las exigencias de la libertad.

Mientras que *Una Pasión Sudamericana* es una de las piezas centrales de los últimos lustros, *Memorias y olvidos de José de San Martín*, de Antonio Elio Brailovsky, ha quedado marginal y casi desconocida. Si la incluyo en este contexto lo hago por ciertos rasgos que la convierten en un excelente ejemplo de lo que puede ser el nuevo teatro histórico.

San Martín es el protagonista y no lo es, puesto que está subordinado a la figura de Baltasar Maciel que desempeña el papel de director de juego. El modelo histórico del personaje -Juan Baltasar Maciel- vivió de 1727 a 1788 y ha sido considerado por algunos como «maestro de la generación de Mayo». Es Maciel

quien conduce al espectador a lo largo del prólogo y de los tres actos, sentado siempre en su escritorio donde supuestamente escribe la historia de San Martín. La acción del prólogo transcurre en torno a 1889, la del primer acto cinco años después del exilio de San Martín, la del segundo acto durante la famosa travesía de los Andes, y el tercer acto, finalmente, escenifica diferentes momentos de la vida de San Martín. Ya estas primeras indicaciones someras revelan que el autor dispone de una libertad absoluta tanto con respecto a los personajes como a los datos.

En el prólogo, Maciel arena desde su escritorio a los inmigrantes que han llegado a Buenos Aires en barco. Vale la pena citar este discurso por extenso:

(Dirigiéndose al público). Bienvenidos, señoras y señores. Bienvenidos a la República Argentina Bienvenidos a la República Argentina. Ustedes desembarcan hoy en el país más feliz del mundo. Les voy a contar cómo es su nueva patria. [...]

Bienvenidos, entonces a este paraíso de la igualdad y la riqueza que es la República Argentina. Porque la Argentina [...] es el único país del mundo en el que los precios bajan de

mes a mes, el Estado no necesita cobrar impuestos y pronto los servicios públicos serán completamente gratuitos. [...]

La Argentina no tiene deuda externa, y los que ha [sic] venido aquí a hacerse la América, en un año tuvieron casa propia y en diez años se hicieron propietarios de esas inmensas estancias que tiene el país. [...]

Esos hombres hicieron la sociedad más democrática que ustedes se pueden imaginar (5).

Por su anacronismo obvio, este discurso rompe la ilusión teatral dirigiéndose a dos destinatarios: a los inmigrantes dentro de la pieza y a los espectadores fuera de ella, ironizando sobre la situación argentina de principios de los años noventa. Volviendo a la ficción teatral, Maciel constata que los inmigrantes han dejado «la memoria en Europa y se vienen con la mente en blanco, y necesitan un pasado», y es por eso que les ofrece un pasado, una historia, «para que la adopten y la sientan como propia» (6). Esta historia será calcada sobre la griega, y Maciel el Homero que escribirá «la *Iliada* y la *Odisea* argentinas»:

Agamenón, rey de los grie-

gos, se llama Cornelio Saavedra; el astuto Ulises es Manuel Belgrano; el joven Patroclo, muerto trágicamente, es Mariano Moreno. Y Aquiles, el héroe máximo de la *Iliada*, es [sic] que hacía huir de espanto a los enemigos con su sola presencia, ése es José de San Martín (6).

Desde luego, esta identificación de los héroes modernos con los antiguos es altamente irónica, y la historia argentina es presentada como una repetición paródica de la griega.

Hasta entonces, nadie había podido escribir la historia de San Martín puesto que faltaban los documentos necesarios. Sin embargo, Maciel tiene en manos las memorias póstumas del Libertador, y basándose en ellas va a terminar su historia del héroe. En los siguientes tres actos veremos, como queda dicho, escenas históricas y ficticias de la vida de San Martín que están montadas dentro de la escena principal centrada en el escritorio de Maciel. Sin embargo, el San Martín real no se presta al papel de héroe homérico que Maciel le había otorgado:

¡Qué tipo raro este San Martín! Lo tenía todo y lo dejó todo. Un hombre que no quería el poder ni la

riqueza ni el lujo. ¡Pero que no los quería de veras!

Por eso, a veces se hace difícil. San Martín era tan honesto que no entendía nada de política. Así se hace complicado escribirle la historia. Y... alguna cosita hay que cambiar. Ya les dije por qué. El mundo no es como lo ven los idealistas. Hay que estar acá para darse cuenta (23).

Desilusionado, Maciel quemó las memorias de San Martín, y la pieza termina con sus palabras: «¡Qué difícil! Pero ahora sí, ya podemos escribir una buena historia de San Martín. Una historia excelente» (24).

Tanto Monti como Brailovsky construyen el pasado y lo deconstruyen al mismo tiempo. Los discursos de los personajes son un diálogo en el sentido bajtiniano en tanto que expresan las posiciones de los personajes dramáticos y, al mismo tiempo, las del dramaturgo que se refiere a ciertos hechos de la contemporaneidad. Este diálogo entre personaje y autor es altamente irónico y se refiere tanto al hecho histórico como a la actualidad, constituyendo, además, una metareflexión implícita sobre la historiografía llamada oficial y la realidad histórica. Ambas piezas

se caracterizan por el montaje de diferentes niveles temporales y numerosos anacronismos que -a través de parodias obvias- relacionan el pasado con el presente. Finalmente, habría que mencionar la mezcla de estilos: en la pieza de Brailovsky, por el ejemplo, la música de tango es un *leitmotiv*, y San Martín incluso canta algunos tangos. No menciono otros rasgos que estas piezas comparten con piezas no históricas, tales como el montaje, la quiebra de la secuencia temporal del referente real, etc. Por la complejidad de los recursos empleados, las dos piezas analizadas se asemejan a la mencionada nueva novela histórica y establecen un nuevo paradigma que podría llamarse, por analogía, nuevo teatro histórico.

Conclusión

El análisis de las siete piezas nos ha permitido percibir que, bajo la denominación genérica de «teatro histórico», se esconden profundas diferencias debidas a factores ex- e intrínsecos. En cuanto a los primeros, pudimos relacionar las piezas claramente con tres situaciones político-históricas distintas, con la última dictadura militar como línea divisoria. En cuanto a los segundos, las piezas de las dos primeras etapas siguen más bien formas

teatrales tradicionales, mientras que la tercera se destaca por la búsqueda de formas experimentales. En cuanto a su relación con la historia, finalmente, pudimos ver que todas estas piezas relacionan el pasado con el presente. Si según Linda Hutcheon (1988, 4) el lema del «pasado presente» sería característico para la posmodernidad, podríamos concluir que todas ellas serían posmodernas. Sin embargo, esta conclusión borraría las diferencias profundas entre el teatro posmoderno y el teatro anterior. Por ello, me parece ser más acertada la conclusión de que el lema del «pasado presente» no pertenece exclusivamente a la posmodernidad. Empero, de nuevo, las semejanzas aparentes ocultan diferencias profundas. Las piezas históricas tradicionales tratan de reconstruir el pasado relacionándolo con el pre-

sente, sirviéndose, en ciertas circunstancias, de la alegoría para hacerlo. Si los autores posmodernos, por el contrario, reconstruyen una época o un héroe históricos, lo hacen para deconstruirlos al mismo tiempo. Finalmente, las reflexiones sobre las diferentes formas del teatro histórico nos llevan a considerarlo en tanto expresión de la memoria, tema que se ha convertido en uno de los focos de la discusión de la crítica literaria a nivel internacional. En los tiempos posmodernos, la noción de archivo ha sustituido la noción de la memoria. El autor posmoderno -el dramaturgo del nuevo teatro histórico- se puede comparar con una persona que busca en un archivo elementos para construir una nueva realidad que sea histórica y ahistórica al mismo tiempo.

El Dr Karl Kouth es investigador teatral, escritor, doctor en letras y Docente Universitario. Tanto en su país, Alemania como en el exterior. Actualmente es titular de la Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su objetivo principal es fomentar la docencia y la investigación sobre la sociedad, política, economía, historia y cultura de la Alemania contemporánea.

Es además editor de Revistas especializadas. Sus campos de trabajo son el humanismo español y portugués de los siglos XV y XVI, la cultura iberoamericana virreinal y la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. De 1992 a 1998 fue presidente de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF). En 1996 le fue otorgada la orden «Andrés Bello. Primera Clase» de la República de Venezuela y, en 2004, el Premio «Armando Discépolo a la Investigación Teatral» por la Universidad de Buenos Aires. La cuestión de América en el pensamiento de la escolástica española.

BIBLIOGRAFIA

- BRAILOVSKY, Antonio Elio. 1992. *Memorias y olvidos de José de San Martín*. En: *Tramoya* (México) 32, 3-24.
- BUERO VALLEJO, Antonio. 1994. Acerca del drama histórico. En: *id.*: *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpe, II, 826-870.
- CANAL-FEIJOO, Bernardo. 1962. Historia y teatro. En: *Revista de Estudios de Teatro* (Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires) 2, Nos. 4-5: 5-12.
- CANAL-FEIJOO, Bernardo. 1968. *Tungasuka*. Buenos Aires: Argentores.
- DRAGÚN, Osvaldo. 1957. *Tupac Amariú*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- GAMBARO, Griselda. 1984. *La malasangre*. En: *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 57-110.
- MONTI, Ricardo. 1981. *Marathón*. En: *El teatro argentino. Cierre de un ciclo*. Selección, prólogo y notas de Luis Ordaz. Buenos Aires: CEDAL, 57-122.
- MONTI, Ricardo. 1989. El teatro, un espacio literario. En: *Espacio 3*, No. 5: 33-35.
- MONTI, Ricardo. *Una Pasión SudAmericana*. 1993. En: R.M.: U.P.S. *Una Historia Tendenciosa*. Estudio preliminar de O. Pelletieri. Ottawa: Girol Books 1993, 31-89.
- ROA BASTOS, Augusto. 1992. *La vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara.
- VIÑAS, David. 1973. *Túpac-Amaru*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

ESTUDIOS

- ARMANDO, Rose Marie. 1985. *Teatro Argentino Contemporáneo*. Buenos Aires: Colección Unión Carbide.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Angela. 1983. *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor. 1968. *Literatura dramática argentina, 1717-1967*. Buenos Aires: Pleamar.
- *Contemporary Argentine Theatre*. *Latin American Theatre Review* 24 (1991) No 2.
- FOSTER, David William. 1989. *La malasangre*, de Griselda Gambaro y la configuración dramática de un tema argentino. En: Pelletieri 1989, 199-207.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- KOHUT, Karl. 1990 [1991]. El teatro argentino en los años del proceso. En: Fernando de Toro (ed.): *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL, 211-226.
- KOHUT, Karl. 1995. Teatro e historia en Argentina. En: Osvaldo Pelletieri (ed.): *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna / UBA: Facultad de Filosofía y Letras, 129-146.

- KOHUT, Karl. 1997. La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. En: *íd.: La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana (americana eystettensia, A 16), 9-26.
- KOHUT, Karl. 2003. Hacia un nuevo teatro histórico. In: Osvaldo Pellettieri (ed.): *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna; UBA: Facultad de Filosofía y Letras, 83-94.
- LEVENE, Gustavo Gabriel. 1980. *Teatro histórico argentino*. Buenos Aires.
- LUKÁČZ, Georg. 1976 [1937]. *La novela histórica*. Barcelona. Grijalbo (*Obras completas*, 9).
- MENTON, Seymour. 1993. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press
- MEYRAN, Daniel (ed.). 1999. *Théâtre et histoire / Teatro e historia. La conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne / La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan; CRILAUP (Marges 19).
- ORDAZ, Luis. 1980/1986. Bernardo Canal Feijoo y su dramática trascendente. En: *Historia de la literatura argentina. 4. Los proyectos de la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 193-216.
- PELLETTIERI, Osvaldo. 1984. Historia y teatro. En: *Todo es historia*, N° 212 (dic.), 32-44.
- PELLETTIERI, Osvaldo. (ed.). 1989. *Teatro argentino de los '60. - Polémica, continuidad y ruptura -*. Buenos Aires: Corregidor.
- PELLETTIERI, Osvaldo. 1993. El teatro de Ricardo Monti: de la rectificación de la historia a la historia propia. Estudio preliminar a Monti 1993, 1-29.
- RIZK, Beatriz J. 2001. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- ROMERA CASTILLO, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). 1999. *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998. Madrid: Visor Libros.
- SAGASETA, Julia Elena. 1987. David Viñas: un teatro épico latinoamericano. En: *Espacio 2*, No 3: 47-52.
- SAGASETA, Julia Elena. 1989. La dramaturgia de Ricardo Monti: la seducción de la escritura. En: Pellettieri 1989, 227-241.
- SPANG, Kurt. 1991. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.
- SPANG, Kurt.(ed.). 1997. *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- TSCHUDI, Lilian. 1974. *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

- VILLEGAS, Juan. 1999. El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia. En: Romera Castillo/Gutiérrez Carbajo, 233-249.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. 1980. Desacralización del mito clásico en el teatro argentino contemporáneo. En: *Arbor* 419: 101-107.

CITAS

- ¹ Véanse Pellettieri 1984, Spang 1998 y las actas editadas por Meyran 1999 y Romera Castillo/Gutiérrez Carbajo 1999.
- ² Con esto se explica el hecho que Georg Lukács, el teórico más importante de la novela histórica, haya incluido en su libro clásico una larga comparación entre novela y teatro históricos.
- ³ Los estudios sobre la nueva novela histórica han proliferado, en los últimos lustros, de modo que me limito a remitir, de nuevo, al libro antes citado de Seymour Menton (1993) que sigue siendo fundamental.
- ⁴ Linda Hutcheon (1988) ha sido la primera en relacionar literatura histórica y posmodernidad. En mi trabajo de 1997 resumí ya la investigación sobre esta materia.
- ⁵ Véase, además, Pellettieri 1984.
- ⁶ Spang 1998, 25; Buero Vallejo 1994, 826s.
- ⁷ Para el teatro histórico en Argentina, ver Tschudi 1974, 37-48, Levene 1980, Blanco Amores de Pagella 1983, 65-143 y 175-210, Pellettieri 1984 y Armando 1985, 29-33.
- ⁸ Cf. Zayas de Lima 1980, Blanco Amores de Pagella 1983, 97-143 («La persistencia del tema griego en el teatro de hoy») y Armando 1985, 29-31 («Supervivencia de mitos griegos»).
- ⁹ Cf. Blanco Amores de Pagella 1983, 65-93.
- ¹⁰ Para el tema nacional, ver Tschudi 1974, 37-63.
- ¹¹ Para Dragún, ver Blanco Amores de Pagella 1983 que se refiere a varias de sus obras, aunque no incluye, sin embargo, *Tupac Amará*.
- ¹² Sobre este autor, ver Ordaz 1980/1986.
- ¹³ Sobre este autor, ver Sagaseta 1987.
- ¹⁴ Para Monti, ver Sagaseta 1989 y Pellettieri 1993; además: Olga Cosentino: «El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada», y Mirta Arlt: «Los '80 - Gambaro - Monti - y más allá...», los dos en *Contemporary Argentine Theatre* 1991, 31-39 y 49-58.
- ¹⁵ Entre la extensa bibliografía sobre esta autora, me limito a señalar a Foster 1989 por tratar precisamente esta pieza.